أبنية الحدث في الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

عبد الله حبيب كاظم◆

سالم جمعة كاظم◆

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبيه الأمين وعلى آله وصحبه المنتجبين، وبعد.

يعد النص السيرذاتي جنساً أدبياً حديثاً، يأخذ مكانته الأدبية المهمة بين أجناس الأدب المتنوعة، ذلك أنه يقوم في جوهره على إنارة آفاق متسعة من الفكر الإنساني عبر ربط الأدبي بالتاريخي، وبذلك فإن نوعاً من التداخل يحدث في بنيته من خلال مجموعة التعالقات التي تضم مجموعة من الأنواع الأدبية وتمفصلاتها في الآن ذاته.

ويأتي نص ((الاعتراف الأخير لمالك بن الريب)) للأديب العراقي الكبير يوسف الصائغ بوصفه سيرة ذاتية. في طليعة النصوص السيرذاتية التي بها حاجة إلى الفحص والمعالجة في سبيل تعرف بنية نصها، وكشف الأنساق التي أسهمت في إعطائها تلك البنية المتفردة أدبياً.

من هنا وقع الاختيار على استجلاء أبنية الحدث في هذا النص السيرذاتي، لما لهذه الأبنية من سطوة واضحة ودالة على الرؤية الإبداعية والجمالية التي يتمتع بها النص، وقد استقينا مادة البحث من رسالة الطالب سالم جمعة كاظم الموسومة بـ ((بنية السرد في الاعتراف الأخير لمالك بن الريب))، وقد جاء البحث في أربعة محاور ركزت على أبنية الحدث المهمة في نص الاعتراف الأخير وهي نسق التتابع، ونسق التداخل، ونسق التضمين، والنسق الدائري، وقد سبقها مدخل، يؤكد المرتكزات الأصيلة في أبنية الحدث وأهميتها في النصوص السيرذاتية.

نتمنى أن يكون هذا البحث إسهامة متواضعة في حقل الدراسات السردية ونصوص السيرة الذاتية.

المدخل:

يعد الحدث من العناصر الفنية الأساسية التي يقوم عليها الفن القصصي، من خلال النظر إلى القصة بعدّها مجموعة من الأحداث، والحدث مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظّمة، على نحو

◆ أستاذ مساعد دكتور في جامعة القادسية / كلية التربية .

◆ مدرس مساعد في جامعة القادسية / كلية التربية .

تجعل الحدث اطاراً عاماً، ففي القصص كلها لا بد أن تحدث أشياء في نظام معين، والحدث نظام مركزي له روابط مع المكوّنات البنائية الاخرى، فلا يمكن دراسته بمعزل عن الزمن، إذ إنه (اقتران فعل بزمن)(١)، كما يرتبط بالشخصية لأنها تعد صانعاً للحدث، وله أيضاً ارتباط وثيق بالمكان، لأنه الفضاء الذي يستوعب الحدث، وينبغي للأحداث أن تُسرد بحسب التتابع في ترتيبها الزمني بحيث يتم الاخبار عنها بحسب النظام الطبيعي أو التاريخي لحدوثها، إلاّ أن سرد القصة كما حدثت في الواقع غير متوفّر، سوى في التأريخ، أما في الأدب فالكاتب يأخذ على عاتقه مهمّة تحويل العالم المألوف إلى عالم آخر، ونقل التجربة في تسلسلها التأريخي في الخطاب الاعتيادي إلى فضاء الابداع في خطاب أدبي محكم، ذلك أن تنظيم البنيات السردية، في أي نص روائي، يعتمد مهارة الكاتب وقدرته على ربط الملفوظات السردية من خلال العلاقات الدلالية، والايحائية، والمعنوية داخل التسلسل السياقي للنص(٢).

والسيرة الذاتية- من خلال ما تشغله من وسطية بين التأريخ والأدب- تبدو أقرب إلى التنويع من كتابة الرواية، سيما عند الكتّاب الذين مارسوا الكتابة الروائية، إذ هي عندهم شكل كتابي يهتمّ بتحويل النص إلى كتابة أدبية مخصوصة، يحتل فيها الخيال دوراً خاصاً، يجمع بين رواية الأفعال ورواية الأقوال، سيما ما يتعلق بالمقامات السردية، وترتيب الأحداث، والتبئير، والوصف والاجمال والحوار، وفي ضمن هذا الأمر يأخذ ترتيب المرويّات أسلوباً متغيراً، فقد يخضع للتناوب والتداخل، أوالتقطيع الزمني، فعندئذ لا تختلف السيرة الذاتية عن الرواية إلاّ بموضوعها، وميثاقها السيرذاتي.

إن البناء الفني للسيرة ليس مجرد تسجيل أحداث، ولا مجرد سرد لأعمال الكاتب، وآثاره، ولكنه ((عمل فنّي ينتقي، وينظّم، ويوازن على النحو الذي يصوّر ذلك جميعاً في عمل فني أدبي يترك اثره المنشود لدى المتلقي))(٣)، وقد اضطر كتّاب السير الذاتية إلى حذف الأحداث اليومية الاعتيادية ليعتمدوا على المحطات المملوءة بالاثارة والصراع، الأمر الذي يجعل السيرة تمتلك بنية مركبة يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في ضمن مسار قصصي معين.

تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، وإن من يكتبها ليس ملزماً البتة، بأن يكون دقيقاً حول الأحداث، إذ الإنسان لا يستطيع أن يقدّم الماضي في شكل آني على هيأته السابقة، ذلك لأن لحظة الكتابة تفرز وعياً مغايراً عن الوعي القديم لحظة المرور بالحدث، فليس من السهولة تصوير الماضي كما كان، وإنما يمكن تقديم وجهة نظر الحاضر، وتقديم المحاولة لفهمه والاحساس به، أو الوصول إلى المعاني التي لم تكن متوفّرة لحظة المرور بالتجربة، ذلك أن هناك فاصلاً زمنياً بين زمن التجربة وزمن الكتابة يجعل المسافة بين زمن الحدوث وزمن السرد تتخلّلها الثقوب والبياضات وعوامل النسيان، إنها مجال يتحكم فيه النظام الرمزي للغة والطابع القسري للاشعور، فكثيراً ما يتذكر المبدع واقعة ويجد نفسه يتحدث عن أخرى تكاد تكون وهميّة بعد أن خضعت للتقليم والتنميق، والتحريف الإرادي و(اللاإرادي)،

فلا يبقى منها عند الكتابة إلاّ ما تسمح به حدود العبارة(٤)، ولعل سبب ذلك يرتبط بآلية بناء الذاكرة، وطريقة عملها، فضلاً عن النظام الرمزي للغة، التي يعتمد التوجه فيها على المغايرة الواضحة بين معطى تأريخي يتمثّل بتأريخ الشخصية، ومعطى نصّي يرتبط بالسرد، وآليات الكتابة، الأمر الذي يجعل سرد الحادثة يخضع للتسويغ والتفسير والفهم.

خلاصة القول، إن المشكلة في بناء الحدث تكمن في ترتيب الوقائع ترتيباً متتالياً، أو متوازياً، أو متناوباً، أي في عرضه خاضعاً لتسلسل زمني صاعد، أو متقطّع، أو متراجع، ذلك أن أي حدث فنّي لا بد أن يخضع لنظام ترتيب معين، وقد قسّم الشكلانيون الروس الأنساق البنائية في السرد على أقسام عدّة، كالتتابع، والتضمين، والتأطير، والتنضيذ، والتوازي، والتنسيق الدائري، والتحفيز، ونسق الخط وغيرها(٥)، غير أن نُظُم صوغ المتون قابلة للزيادة بحسب قدرة الخطابات على اجتراح نُظم جديدة، أو تهجين أخرى، إذ لا يمكن غلق نُظم الصوغ فيها على عدد محدّد من النُظم(٦) كما لا يمكن لنص اعتماد نظام، أو نسق بنائي واحد في السرد، وذلك بسبب الوظائف المشتركة التي تؤديها الأنساق التي يعود مدى تحققها إلى وجهة نظر الكاتب، فهو وحده من يمتلك الحق في اختيار الأنساق ومزجها بعضها مع بعض لأجل تحقيق الوظيفة التي يراها مناسبة، والتي تتبلور لأجل خلق حالة من التشويق والاقناع عند القرّاء، علاوة على منح السرد بعض الحيوية وملء الفراغات، وتغيير مسار الاتجاه السردي، والسعي لتحفيز القارئ على استشراف نهايات الأحداث، أو الاستعانة بالتضمين لاستدعاء شخصيات مشابهة وأحداث مماثلة من الموروث أو من واقع الكاتب وتجربته الشخصية، وفيما يأتي أهم الانساق والنُظُم التي اعتمدها الصائغ في صياغة أحداث سيرته الاعترافية:

(١) نسق التتابع/ التسلسل:

يعني التتابع تعاقب الأحداث زمنيّاً، بحيث يبدأ الحدث من نقطة محددة يتسلسل بعدها وصولاً إلى النهاية من دون العودة إلى الخلف، فهو إذن يقوم على توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر، بحسب الوحدات البنائيّة القديمة للحدث، أي بداية ووسط ونهاية، فالسرد يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها، وهذا هو النمط التقليدي للسرد، ويعد أكثر الأنساق انتشاراً، وما يزال مهيمناً في الفن القصصي، وقد يعود ذلك إلى تأثّره بفن الخبر التأريخي الذي من أهم خصائصه، التشديد على نقل الواقعة نقلاً متتابعاً دون إجراء أية انحرافات تخلخل بنية المتن، وربما كان تأثّر السير العربية الكبرى بهذا النظام مثالاً متقدّماً لذلك التأثير(٧) مما يعني أن هذا النمط من البناء مطّرد وضروري في القص، وبدونه لا يمكن أن يتحقق الشرط الفني ((فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحوّلت إلى لوحة وصفيّة، لا يربط عناصرها إلاّ التجاور المكاني))(٨).

إن ما يميّز هذا النسق هو أن المتن فيه يترتب زمنياً على نحوٍ متوالٍ بحيث تتعاقب مكوّنات المادة السردية جزءاً بعد آخر، مما يسهم في تمهيد سيلان المتن في الزمان، كما أن من سماته الأخرى، بذر (نبوءة ارصادية) تشي بما سيكون عليه المتن، الأمر الذي يكشف خضوعه لمنطق السببيّة، حيث يكون السابق سبباً للاحق، ولعل هذه المزيّة تعد من أهم خصائص المتون المتتابعة(٩).

وفي السيرة الذاتية يذهب أكثر الكتّاب إلى تقسيم نصوصهم على شكل فصول، ومقاطع، تحمل أرقاماً، أو عنوانات داخليّة، إذ تبدأ الفصول الأولى عادة بحدث الولادة وذكريات الطفولة، ثم تأخذ الأحداث بالتسلسل والتتابع مسلّمة القارئ إلى نهاية مفتوحة على الأكثر، ذلك أن الأمر يظهر جليّاً واضحاً من خلال المقايسة بين الفصل الأول والفصل الأخير، إذ يكون البطل في الفصل الأول طفلاً ثم يتحوّل تدريجياً إلى الكهولة في الفصل الأخير، مع ملاحظة أنه لا يمكن سرد الأحداث متعاقبة ومتتابعة بشكلها التاريخي المحض، لأن الصيغة في هذه الحال لن ترسّخ (واقعية) الأحداث بقدر ما ترسّخ فوضى الوقائع(١٠) الأمر الذي يجعل كاتب السيرة يصب عنايته على رصد عملية تبلور الوعي الفكري والاجتماعي للبطل في مراحل الطفولة، والنضج، ويُشيحّ بوجهه عن رصد الأحداث وتتابعها بشكلها المحض.

ونص الاعتراف الأخير يتدرّج في رصد الأحداث المؤلمة والسارّة لأجل رسم التطور الذهني والنفسي للصائغ الطفل، فالكاتب وهو يقسّم سيرته على جزأين، يخصّص الأول للطفولة، والثاني لما بعدها، تراه يغوص في أعماق ذاكرته مركزاً على الأبعاد الأولى لتجربته، لأنه يدرك تماماً أن الطفولة هي أكثر من حصيلة الذكريات الخاصة، وأن الأصول الحقيقية للأشياء تعود إلى التجارب الأولى في حياة المرء، ففيها تتراكم التجربة، وتتجسّد الأفكار على نحو يجعل لحياة الكاتب قيمتها المعنوية الحقيقية، ذلك أن للطفولة وزناً يتناسب مع أهميّتها في تشكيل الشخصية ورسم آفاقها وتحولاتها في المستقبل، يقول الكاتب ((كنتُ أريد أن أكبر، لأنني أدركتُ مبكّراً، أن تلك هي الوسيلة الوحيدة لأتحرّر من الكبار وليس من طفولتي.. أو فضولي.. أو شراهتي.. أو من برائتي، وما كان ينبغي أن أكونَ على عجلة من أمري تماماً، كما نصحتني عمّتي الكبيرة.. ولكنها سنة واحدة كما وعدوني.. سنة تمضي، ((وعند ذاك سنبعث بكَ إلى المدرسة..)) هذا ما قاله لي أبي.. وأبي لا يكذب [...] وأتوقفُ عند بابها الكبير، أتطلّع إلى الفناء الحاشد بالأولاد.. وينتهرني يوسف البوّاب، ملوّحاً بذراعه الطويلة: رُحْ إلى البيت يا ولد.. امش من هنا!! ثم لا تمضي بضعة شهور حتى ينقلب الحال.. سأكون أنا داخل المدرسة عند ذاك، قرب الباب، أبكي، أريد الخروج، ويوسف البوّاب ينتهرني ملوّحاً بذراعه الطويلة... ادخلْ إلى الساحة يا ولد.. امشِ من هنا.. وتخنقني دموعي...))(١١).

إن هذا البناء المتصاعد المتسلسل للّحظة الزمنية ظلّ يشهد قدراً من المراوحة بين أزمان متباينة تتجاوز لحظات السرد الآنية لتعود إلى لحظات أخرى تقع خارجها، فإنّ استرجاع لحظات الزمن يخضع لآليات الذاكرة المحكومة بالأبعاد الأحادية، فضلاً عن سعي الكاتب إلى تشكيل عالم حيّ متشابك قابل للنماء والتطور، وفي نص آخر تظهر براءة الطفولة في لغتها البسيطة ((جاء العرس إلى بيتنا، كما يأتي الربيع بعد الشتاء [...] كنت أتطلّع إلى أخي الكبير، الذي من أجله، جرى ويجري كل هذا، متسائلاً، عما إن كان يحتمل كل هذ القدر من الزهو والسعادة، وهو يرى العائلة كلّها، مشغولة بعرسه وعروسه.. ثم لا البثُ، أن أتساءل بعد قليل، إن كان سيأتي ذاك اليوم، الذي ستنشغل العائلة بي، انشغالها بأخي، فتختار لي، كما اختارت له عرسه وعروسه،.. رغم أنني ما كنت أدرك، وأنا ابن عشر سنوات، معنى العرس والعروس، ولا الضرورة التي تدفع العائلة إلى اتخاذ كل هذه المراسيم، وتجشّم كل هذه الاستعدادات...))(١٢).

إن اتكاء الكاتب على طفولته وتجاربها، وخبراتها، جعلته يحرص أن يضع تلك التجارب والأحداث في إطار بسيط وواضح، وهو أسلوب يحاكي براءة الطفولة، وبساطتها، من غير أن يُسقط عليها طابعاً فلسفياً، الأمر الذي يجعله يوظّف تلكم الأحداث، سردياً، بالصورة التي تُكسبها طابعاً فنياً ينسجم مع طبيعة التكوين الثقافي لشخصية الكاتب، غير أنه في نص آخر، يكشف عن مرحلة عمريّة متقدّمة ((كنتُ أدرك، بثقة تامّة، أنني لسببٍ ما، لا أعرفه وقد لا أعرفه طوال حياتي غدوتُ مؤهّلاً لأن أكتب، أو أقول، أشياء صادقة، وضرورية، وجميلة.. وأنني بسبب ذلك، سأكون جميلاً ومحبوباً، ومفهوماً.. وعلى غير وعي منّي، سمعتُ صوتَ ((هوراس)) الابن يناجي وطنه في مسرحية ((هوراس)) التي شغفتُ بها، وحفظتها عن ظهر قلب، حين مثلتُ على مسرح مدرسة ((شمعون الصفا)) قبل بضعة شهور.. وبوحي من حماسة البطل لوطنه، وصدق رغبته في أن يموتَ من أجل الوطن، كتبتُ جملاً حارّة، مستعيراً نبرات ذاك ((الأمير)) الذي كنتُ مُعجباً بمواعظه))(١٣).

إن الكاتب هنا يتدرّج في سرد مراحل دراسته، كاشفاً عن تدرّجه في الوعي، والنضج الفكري، فقد احتلت المرحلة الابتدائية جانباً كبيراً من المساحة السردية بسبب ارتباطها بالطفولة التبكيرية الأولى، ثم كان لعالم الدراسة المتوسطة حضور يوازي الحضور السابق من خلال سرد مجموعة من الأحداث التي أكسبت شخصية البطل تجارب أسهمت في بلورة وعيها الفكري، وأضافت إلى عالمها مجموعة من القضايا الاجتماعية والنفسية، والميول والهوايات، التي فتحت عيني البطل، على مهارات عدّة في عالم الكتابة والشعر، وبعض القضايا الوطنية التي تضافرت لتشكيل شخصية قادرة على رصد الأحداث واختزالها، والانفعال بها، لتعيد صياغة مواقفها فيما بعد، أما المرحلة الجامعية، وبعدها الوظيفيّة، وبضع أضواء خافتة من النشاط السياسي، فقد كان يحكمها سياق متشظ، يعتمد مرويات متناثرة، وبناء مقطعي،

إلا أن الكاتب من خلال اعتماده نظام ربط الأحداث، جعل نصّه مبنياً بناءً فنياً متميزاً يعتمد التصوير والحركة ،التي تحكمها سلسلة مترابطة من اللقطات والمشاهد والأفعال.

(٢) نسق التداخل:

البناء المتداخل نسق تتداخل فيه الأحداث دون اهتمام بتسلسل الزمن، فتتقاطع، وتتداخل من دون ضوابط منطقيّة، لأجل دلالة فنيّة يقصدها الروائي، تتمثّل في غياب الترتيب الزمني، وصب العناية على الحدث بجعله بؤرة الاهتمام، الأمر الذي يجعل هذا النظام يقف موقف الضدّ من نظام التتابع، وهنا تتم صياغة المتن الروائي على النحو الذي تتناثر فيه مكوّنات المتن في الزمان، مما يجعل المتلقي يتحمّل مسؤولية إعادة تنظيمها، لأن الأسلوب هنا لا يقتضي أن يكون الحدث السابق سبباً للاحق، بل هما متجاوران، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تُستبدل بالعلاقات السببية علاقات سردية بديلة(١٤) مما يؤدّي إلى ظهور خصيصته المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، فزمن السرد يتشظّى على وفق ضابط فنّي، فالمادة الحكائية تتناثر ولا تتّضح كاملة إلاّ بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي.

إن التشظّي هنا يعد تقنية أدبية حديثة، ورؤية للعالم، إذ إنها تمزّق وحدة النص، وتقوم على رفض الحبكة القائمة على خط مستقيم وصاعد، مما يجعل السرد يتقطّع ليتم حشر قصص ثانوية حول الحكاية الأصل، ليس بشكل (الاستطراد) الشائع، ولكن بوصفها قصصاً مستقلّة، أو تبدو كذلك، والمجاز الروائي يعيد ربط بعضها ببعض من خلال الصلة الظاهرة بين القصّتين، وما يكوّنهما من زمان أو مكان أو تماثل في الموقف والشخصيات(١٥) ذلك أن القصص تنفصل عبر التشرذم بين شخصيات تنتمي إلى عوالم مختلفة، توحّد بينهم رؤية الراوي، ولكنها تدعو القارئ إلى تعليق القراءة، والبحث عن وسيلة ربط بين القصة الأساس والمقحمة.

وقد يقترب التداخل من التناوب الذي يعتمد حكاية قصّتين في آن واحد، بإيقاف أحدهما طوراً والأخرى طوراً آخر، وهو نوع من (التوفيقات القصصيّة) التي تتناول قصّة كبرى تستطيع احتواء قصّة صغرى، أو مجموعة قصص تُسرد في وقت واحد بشكل متناوب، غير أن نسق التناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان أو الزمان، ولكن من قصّة واحدة، أو عندما تكون الأحداث متناوبة في الحدوث في الزمان نفسه، كما أنه يتعلّق برؤية الحدث، لا بكيفية بنائه(١٦).

لعل التساؤل عن طبيعة ترتيب الأحداث وانتظامها، ومدى تهشيم الزمن السردي في مثل هذا الشكل من اشكال أدب الذات يتعلّق برواية حياة شخصية عاشها كاتبها، وهو الأمر الذي يفترض ترتيب المرويّات ترتيباً زمنياً يعتمد التتابع الحدثي أساساً، غير أن هذا الترتيب لا يعدو كونه مجرّد افتراض، لأن قوانين الابداع تخضع لاعتبارات متعددة تتّصل بالمقام ولا تخضع للمنطق المفترض دائماً، إذ المرويات- في بعض السير- قد تخضع لترتيب لا علاقة له بتتابع الزمن، بل تعتمد ترتيباً قوامه الانتقال

من موضوع إلى آخر، يعتمد الراوي فيه كسر بنية الحدث بإدخال حكاية معينة تُحدث فجوة في إطار الحكاية الأصل، وتشويشاً في مستوى ترتيب الأحداث، فثمّة مفارقات زمنية تهشّم الزمن داخل بعض المقاطع السردية، فالفكرة تستدعي الفكرة، والحدث يجذب الحدث، رغم الفوارق التي تفصل بين هذا وذاك.

والكاتب يعمد إلى تلك التنقلات مستعيناً بالمستحدثات السينمائية كالتقطيع والتنقل، بعبارة أخرى أسلوب المونتاج، ذلك أن السينما وما تمتلكه من عناصر فنية تعد رافداً مهماً من روافد الإبداع(١٧) من خلال ارتباطها بعلاقة تأثير متبادلة مع الفنون الأدبية الشعرية والنثرية على حد سواء، الأمر الذي أثرى النصوص الأدبية، بسبب تجاوز الحدود وتداخل الأجناس، وتبادل المؤثرات، حتى ترك كل منها أثره الواضح في الآخر، وليس مثال التقنية السينمائية إلاّ واحداً من أمثلة كثيرة تُضرب في هذا المجال لبيان ما ترك من آثار في الرواية والقصة، والشعر، والمسرح، والرسم.

إن عملية التوجّه إلى السينما وتقنيّاتها الفنية الحديثة انتقلت إلى ميدان الأدب، سيما ما يخص أسلوب العرض، إذ إن أساليب عرض المادة في السينما متعددة، منها أسلوب اللقطات الذي يُصطلح عليه (بالمونتاج)، الذي يقوم بتقطيع الصورة إلى لقطات، من خلال التقاط مجموعة صور غير مترابطة، تقوم بتقديم موقف أو فكرة ما، باختصار شديد ومختزل، ومكثف، غير أن تلك اللقطات يجمعها محور واحد، فهي تعتمد على ربطها بخيط موضوعيّ يكون هو محور تلك اللقطات وموضوعها الأساس(١٨).

إن استقلالية اللقطات تعني أن لكلّ لقطة خصوصيتها في الحدث، والزمان، والمكان، وكذلك الشخصيات والمواقف، لكنها ترتبط ارتباطاً كليّاً بالموضوع الرئيس، فإن النص شيء تام تتداخل مفرداته وتتقاطع بحيث إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل(١٩) فالإفادة من استقلالية اللقطات تعد تقنية جديدة تخدم النص بإظهار قوة الحدث الدرامي، وتطوره، وتؤدي وظيفة أكثر حدّة في التعبير عن نمط خاص من التجارب، تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء، وهي دليل عمق التجربة ونضجها عند الكاتب.

وقد سبق للصائغ استثماره تلك التقنيات في مجموعاته الشعرية، وبعض رواياته، بسبب ما يمتلكه من ثقافة وموهبة في كتابة المسرحيات، والسيناريو، فلا مناص إذاً من التأثر والتأثير في سيرته الذاتية، بعد أن فتح نوافذه الشعرية لتستقبل رياح السينما، إنه يمتلك القدرة على إعادة التركيب المقطعي، مقطع من الحاضر، وآخر من الماضي، ومقطع يتداخل فيه الزمان والمذكرات والأقوال.

إن لهذه الطريقة الفنية فوائد في الانتقال واستيعاب الأزمنة والأماكن، فضلاً عن أنها توسّع من بيت السرد، وتفصّل فيه، غير أن عيوبها الكثيرة تجعل من السرد طريقة مصطنعة، وفاقدة لانسيابيتها، تتكرّر بلا روح، وبها حاجة للضّبط والرّبط بين المقاطع القصصية، وعلى الرغم من هذا، فقد سعى

الكاتب إلى تلافي ذلك، بسبب حسّه الأدبي، بجعلها ملائمة من خلال عدم استطالتها عن الحاجة، إذ كانت تمثّل لقطة فنية سريعة، ومشحونة، فالكاتب على سبيل المثال يحكي تفاصيل ما ورثه عن أبيه من خلال جلسة توزيع الميراث، لكنّه يتشظّى في سرده رجوعاً إلى أحداث ما قبل الوفاة بشكل لقطة سريعة ((مئة دينار في أموال القاصرين... ورسالة جدّي الأخيرة.. وحسابات قديمة عن نفقات بالعملة العثمانية، أو الهندية.. وديون منسيّة.. وخرائط مبهمة.. وسندات لاغية.. وثلاثة وسبعون عاماً.. أكلها السرطان.. وفي بغداد، قال له ابن أخيه :

- ياعمّ.. مرضك خطير.. فانفق من أجل علاجك.. ما قيمة الفلوس التي تحتفظ بها إزاء صحّتك؟

- صحيح.. قالها متبسّماً.. وفكّر بمائة دينار مودعة في أموال القاصرين باسم ولده الصغير. وفكّر بالنفقات التي عليه أن يتدبّرها وهو مريض، حتى تحين وفاته.. ثم فكّر بالنفقات التي ستتكلفها جنازته، وحين أحسّ اليأس اختلط ألم السرطان في روحه بألم الحرمان، فاكتفى بذاك النداء الذي اعتاد أن يطلقه في صمت الليل، - يا الله..[...] ذلكم هو المفتاح الذي وجدته في جيب أبي بعد موته يعالج به الأبواب...))(٢٠) إن النص هنا يقوم بخلخلة التتابع وإعادة تشكيل لقطاته، التي لا تتمّ على وفق التسلسل الطبيعي للحدث، وإنما على وفق الأثر الذي يريد الكاتب أحداثه في المتلقي*.

إن انفتاح الفنّين الأدب والسينما بعضهما على بعض أمر مهم أفاد في معالجة الفرق الشائع في أن السينما فنّ مكانيّ في جوهره، بينما الأدب فنّ زمانيّ محض(٢١) إذ يجسّد الكاتب اللحظات المختلفة في الحياة، في ظاهرها المتشيّئ من ذكريات طفولة، وهموم معيشية يومية، أو مآسٍ تحدث في البيت، ولقاءات عابرة، ورؤية أشياء ذات دلالة، ومشاهد معبّرة عن السياسة الآنية والماضية، وفتات من حياة أسرية، ولحظات تركها الدفء، وملأها الفراغ، فيروح يسرد تفاصيل من أيامه في الدراسة المتوسطة، لكنه يفسح المجال لتداخل غريب يحكي قصة قصيرة عن صديق له في الكليّة، التقاه بعد سنوات، كان قد مارس تجربة الرسوب، ثم يعود الكاتب لإكمال سرده عن المتوسطة، ولعل تداعي فكرة الرسوب تمثّل الدافع الذاكراتي لهذا المونتاج المستشرف للمستقبل، وعليها يعوّل أمر اقتحام قصة ذلك الصديق داخل قصة سرد أيام المتوسطة ((كنتُ في الخامسة عشرة.. يعرفني المدير.. والمدرسون.. والطلبة.. وعندي ثقة وطيدة، إنني لن أرسب بعد اليوم.. ولن أرسب.. سأظل أنجح.. حتى يخطر لي أحياناً أن من الطرفة، أو العدل، أن اشتاق إلى الرسوب.. كان ((محمد)) يكره درس اللغة الفرنسية.. ربما لم يكن يكرهه تماماً، ولكنه لسبب ما، ظل مجهولاً.. قرّر ألاّ يدخل درس اللغة الفرنسية، الأمر الذي أغضب ((مدام البصير)) مدرّسة اللغة الفرنسية، في قسم اللغة العربية، بدار المعلمين العالية، ثم لم يلبث غضبها أن تحوّل إلى حيرة [...] جاء الامتحان العام، ورسب ((محمد)) باللغة الفرنسية.. وكان سعيداً جداً، بقدر ما كانت مدام البصير حزينة القلب والفكر والضمير.. ليس النجاح في الامتحانات صعباً.. لقد اكتشفتُ ذلك على مهل،

بعد رسوبي تلك السنة في الصف الثاني المتوسط))[٢٢] تُحقق هذه الرؤية السردية أسلوبية التداخل بين مستويات عدّة، ففيها يوظّف الراوي الذكريات والاحتمالات المتداعية، ذلك أن وضع الكاتب لحظة كتابته سيرته الذاتية يلعب لعبته في الانتقاء، فلا يروي من الأحداث إلاّ ما يخدم وضعه زمن الكتابة، واستراتيجيته الوجودية، فهو يتذكّر ولا يسجّل من وقائع حياته إلاّ ما علق بحبال الذاكرة، والذاكرة بوصفها إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية تعد الوعاء الذي يحوي ماضي الإنسان، بكل أجزائه ومسرّاته، وهي جزء من العبقرية المبدعة التي تمكّن المبدع من وصل لحظة الإدراك المباشر باللّحظات الماضية القريبة والبعيدة، التي تحمل انطباعات مماثلة، إن هذا الوصل بين (الراهن والماضي) يمكّن المبدع من أن (يخلق تأليفاً عبر الزمن قوامه النظام)[٢٣].

إن وظيفة الذاكرة تتمثل في استحضار الأحداث والأفكار، ونقلها من حيزها الماضي إلى حيز الزمن الحالي، ومن ثم البدء بالقيام بمعالجتها على وفق الوعي الآني، أي أنها تستحضر الماضي بشكل آلي مجرد، ففعل التذكر الحاضر يذهب إلى الماضي معتمداً الاختيار والانتقاء، والحذف والتقطيع، على وفق اللحظة الراهنة لحالة الوعي، مما يعني أن التطابق بين الوقائع وعرضها غير ممكن، لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة، وما يشوبها وعياً، أو لا وعياً، من حذف، أو نسيان، أو إضافات، أو تعديلات، لبعد الزمن مثلاً، أو لأسباب تتعلق بالشخصية، ووضعها الحالي[٢٤] الأمر الذي يؤكّد انتساب السيرة للحاضر، لا للماضي، إذ الحاضر يشكّل وعي كاتبها، ويفرض عليه أعرافاً، تتدخّل في صياغاته، لأنه لا يروي الحدث الذي عاشه، بقدر ما يروي رؤيته الشخصية لهذا الحدث، وهو يعتمد الذاكرة، التي ترفده بلوحات متلاحقة وغير مرتّبة، وعلى القارئ، إن وجد ذلك ضرورياً، أن يبذل بعضاً من الجهد، في إعمال خياله، حتى يستطيع ضمّ الصور بعضها إلى بعض، وإكمال ما يتمّم الصورة.

(٣) نسق التضمين:

شكل من أشكال اشتغال صيغ الخطاب في تقاطعها وتداخلها، يتضمّن إدخال قصة في أخرى، تقتحمها، وتقطع تيّارها وانسيابها السردي، وقد يسمّى سرداً مؤطراً، أو ترصيعاً، أو سرداً داخل سرد، وقد تكون القصة المضمّنة منبثقة عن القصة الأم، وناشئة عنها ولها علاقة وثيقة بها، أو قد تكون خارجة عن نطاق المتن الرئيس، مما يجعل الراوي يوقف سرد القصة الأصلية ليروي القصة الجديدة ثم يعود لإكمال قصته الأولى مستأنفاً سردها[٢٥].

لذا فنسق التضمين يقترب كثيراً من التناوب والتداخل، غير أنه يختلف عن نسق التناوب في أنه ليس من الضرورة أن تكون أحداث القصة المضمّنة واقعة في زمن موازٍ أو مساوٍ لزمن القصة الأم كما في التناوب، إذ القصة المضمّنة قد تكون تأريخية، أو قصة تسبق زمنها زمن الأحداث، الأمر الذي يُدخلها في إطار التناص وأنواعه، وقد لا يكون لها أية علاقة بنائية مع القصة الأم[٢٦] كما يختلف عن

التداخل في أنه يُقحم القصة المضمّنة دون ارهاصات مسبقة أو تقديمات، فهي قصة مقطوعة لا جذور لها تدخل بشكل مفاجئ في سرد القصة الأم، وقد لا تكون لها نهاية، ولا رابط ظاهري مع اختها، بل يتم قطع مشهد واحد منها، ثم يُقطع ذلك المشهد لاستئناف سرد القصة الأصلية❋.

وليس الأمر كما في المتداخل الذي يسعى الكاتب فيه إلى تسلّل القصة المتداخلة، وانسيابيتها وعدم استئناف القصة الأصلية إلاّ بعد تمامها، مع وجود رابط ظاهري واضح بين القصّتين.

يعتمد السرد هنا المزاوجة بترتيب صارم بين مجموعة من الوحدات القصصية مشكّلاً تقنية تشكيلية سينمائية محدثة يطلق عليها (الكولاج)(٢٧) الذي يعتمد إعادة تصميم المزق الخشنة لتدخل في تكوين جماليّ جديد، حيث يتمّ مسح ما عُلّق بمصدرها وتغْييبه، وإعادة إدراجها في منظومة جديدة متقنة فنياً، إذ يصبح الترتيب والتناوب هما مصدر المعنى الجديد، الأمر الذي يذكّر بمبدأ أساس في التشكيل الفني أكّدته السينما بعمليات المونتاج.

إن الكولاج هنا يتم توظيفه لأجل لملمة شتات من ذكريات الأنا في علاقتها بالعالم والآخرين، بحيث أصبحت مركزاً للكتابة الروائية عند الكاتب، تصدر عن رؤية مركّبة يتطلّع بها تجاه الماضي البعيد والقريب، وللكولاج هيئات مختلفة، إذ ليس هو إلصاق حكاية إلى حكاية في ضمن نسق من التداعي الحر فحسب، بل هو جمع لأبعاض من الحكايات كثيراً ما تغيب بداياتها ونهاياتها، تجعل السرد يتّسم بتقطيعه للزمن وإعادة تركيبه تركيباً بعيداً كل البعد عن خطّية الحكاية الاعتيادية، فهو كولاج من اليوميات والذكريات التي ترد مفتتة تتخللها تعليقات الراوي عليها وانطباعاته عن الماضي والحاضر في شكل متقطّع يذكّر بتقنية الكاميرا المتقطعة(٢٨) فإاذا كانت هذه الطريقة من الكتابة تؤدّي إلى طمس الحدود بين الأزمنة من خلال تفتيت الحكاية والزمن، كما لا تعدّ مجالاً لمنطق الزمن والسبب، إنما مجالها اللوحات التي ترسم الشخصية والمكان، فإنها قد تم استقطابها من قبل ذات الكاتب لأجل رسم تقطّعات في ذهن القارئ، تجبره على أن يبحث لها عن نسق، فهي عبارة عن مشروع سردي غير مكتمل، على القرّاء أن يكملوه بطرائق مختلفة، الأمر الذي يدل على أن الكاتب يحاول التحكّم بقارئه واشراكه في العمل من خلال استخدام طرائق غامضة، فيها كثير من المكر الفنّي، إنها لعبة الخفاء والتجلّي، وهي أيضاً لعبة السيرة الذاتية والرواية المخيّلة، فكلما ظن القارئ أنه بصدد قراءة سيرة ذاتية، اصطدم بما يعطّل هذا الظن، ذلك أن هذه المقامات تسمح بخلق أنماط تواصلية بين الراوي والمروي له، الأمر الذي يجعل الكتابة تبدو فعلاً مشتركاً بين الكاتب والقارئ.

تنطلق ستراتيجية الكتابة في الاعتراف الأخير من مستوى خاص بالذات يتناول صيرورة الأنا في تحوّلاتها الزمنية من زاويتين هما: الطفولة والرشد، لكنما الذات تخضع، وهي ترسم ملامح صورتها في الماضي أو تسعى لتشكيلها، إلى وعي الحاضر ورؤاه الخاصة المؤطرة، فالمفروض أن السيرة تسعى

إلى تبنّي الحكاية ونسبتها إلى لحظة زمنية ومكان محدد، لكن الأمر يظهر على غير ذلك، فإن بعض الحكايات في النص لها نمط آخر من الظهور، فما تلبث الواحدة منها أن تظهر وسط حكاية أخرى بعد أن تكسّر تسلسلها السردي محدثةً فجوة في سير السرد، من خلال مقاطع لها طبيعة فجّة مقحمة، تتسرب إلى وعي القارئ على غفلة منه، وتفرز عن كونها حالة من الإخبار عن بلوغ الكاتب مرحلة معينة أحياناً، وإن ظهورها في الحكاية الأصل يدهش القارئ أوّل وهلة، لعدم وجود رابط ظاهري، ولكن ما أن يُنعم النظر، حتى يجد ذلك الظهور محكوماً بترابطات خفيّة، غير معلنة، تهدف مرّة إلى إيجاد تشابه في الموقف ذاته، تستدعي الذاكرة تكراره زمنياً، فهو موقف مكرّر في جوهره وفكرته، غير أنه شكلياً وزمنياً يختلف بعناصره، وشخصياته، وأبعاده الأخرى، وقد يشير الكاتب إلى ذلك من خلال دلالة رمزية تتحدّد في تكرار بعض العبارات المشتركة بين المقطعين(٢٩)، ومرة أخرى يكون رابط القطع والإقحام، إحدى شخصيات السيرة التي تراكمت ذكرياتها مع الكاتب منذ زمن بعيد، فثارت تلك الذكريات بطريقة التداعي عند ذكر اسمها(٣٠)، ومرة ثالثة يكون الشيء أو الآلة، أو المكان، المحور، أو وجه الربط بين القصة والمقطع المضمّن(٣١).

إن هذه الروابط العلائقية غير المعلنة تجعل النصوص والمقاطع تتزامن وتتعاقب بشكل غير مألوف، لكنها تمثل لحظة زمنية بعينها، وستُكتمل وتُسرد في زمن آخر (لعله زمن القراءة) الأمر الذي دفع بالسيرة إلى تحطيم الحدود الشكلية، ثم إن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر، إن الذي يقوم بها ((يجب أن يكون فنّاناً أصيلاً، أي لا يأبه مطلقاً بالإخلاص لأي نموذج كان، ولا يبحث إلاّ عن شيء واحد هو أن يعبّر عن نفسه بعد أن يتلقى الصدمة الانفعالية من عمل، أو شخص ما، وسواء أردنا أن نعبّر عن واقع سبقت صياغته، أو عن واقع طبيعي، فإن احتمال التوصّل إلى حقيقته العميقة لا يتحقق، إلاّ داخل وجدان فنان))(٣٢).

إن الكاتب هنا يسعى إلى ترجمة عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطّعة التي يُعبّر عنها عادة في جمل ناقصة إنشائياً، وقفزات متتالية، وترميزات حلميّة مكثفة، بحثاً عن مشاهد بصرية، أو لقطات متقطّعة لترجمة العالم الداخلي إلى ظاهر سينمائي يتم فيه التنازل الطوعي عن إمكانات اللغة والتذكر، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج، والتنقل السريع، فيغلب الطابع التركيبي السياقي على التحليلي في العمل الفني، وبما إن طبيعة الإيقاع الروائي تتمثّل أساساً في إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد، بشكل يُظهر التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التي تثيرها، فإنه لا ينبغي أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمني فقط، بل لا بد أن يتضمّن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب، وتولّد المعاني الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر، أي أن الإيقاع يؤدي وظيفتين أساسيتين في العمل الروائي، أولهما الوظيفة الجمالية، وذلك عندما يقوم التركيب بدور المنشّط لوعي المتلقي، والمثير للذّة

الاتساق لديه، وثانيهما الوظيفة الدلالية، عندما يعمد التركيب إلى إظهار معنى لا يُستخلص من الوحدات في حدّ ذاتها، بل عن طريق التوازي والتناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف لأجل خلق فكرة نابعة من هذا الاقتران، وذلك من خلال حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك، معنى هذا أن الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدّمة في النص، وطريقة تقديمها، وكيفية تكوينها لثقلها الدّلالي الخاص(٣٣)، فالكاتب- مثلاً- وهو يعيش أولى أيام الدراسة المتوسطة يحكي حواراً دار في المختبر بين مدرّس الكيمياء، وأحد التلاميذ، وفجأة وبدون سابق إنذار يقتحم السردَ مقطعٌ ليس له بداية ولا نهاية، يحكي مشهد شاب يتعرّض للعقاب والتعذيب في أحد السجون، ثم فجأة يعود الجو الدراسي الأول للصورة ((يتململُ الطالبُ من حرج، وتكادُ تضعفُ ثقته بنفسه، وقد يتفصّد جبينه عرقاً.. إنما لا فائدة.. فهو في مصيدة.. ولا مناصّ من أن يستفيد من رجولته في التحدّي..

- لن أخطئ

- فإن أخطأت؟ ما الذي تراني صانعاً بك عندئذٍ؟

يجدرُ الصمت.. إن أسئلة كهذه، لا يصحّ التفكير بالإجابة عليها ولا ضير في أن يغلق المرء فمه، وإلاّ فإنّ ورطة يمكن أن تنتظره وتزيد من عذابه

كانوا يضربونه.. وهو لا يملك سوى الصراخ، معلناً عن عذابه، مناشداً إيّاهم أن يرحموه.. وفجأة خطر لأحّدهم أن يطلب منه، طلباً غريباً، قال له، وهو يضربه:

- غنّ...

وإذ لم يكن الطلبُ معقولاً، فإن أحّداً لم يخطر له أنّ هذا الشاب المشدود من يديه وقدميه قد سمعه.. ومرّة أخرى هوَت الضربةُ على رأسه، وجاء الصوت:

- أقولُ لكَ غنّ يا ابنَ الكلب.. إن لم تفعل فسأكسر لك رأسك [...]

- ماذا أغنّي؟

- أقولُ لكَ غنّ... وضربه من جديد.. فجاءت الضربةُ على عينه هذه المرّة، وصرخ من كلّ قلبه:

- حسناً.. سأغنّي [...]

- أنا.. والعذاب.. وهواك..

ولقد ظلّ بعد أن انتهى عذابه، يتساءل، وهو يضحكُ ضحكةً حيوانية، من أين نبعت الأغنية هذه، دون سواها، في لا وعيه، وكيف استطاعت أن تسيطر على حنجرته، بكل ذاكَ القدر من التلذّذ...

- العذاب؟ يا ابن الكذا؟ ... العذاب؟ ... كان واضحاً، ان الطالب يتعذّب، وكنّا نحن الذين نتفهّم عذابه، متلذّذين بأننا، لسنا أكثر من متفرّجين، وأعاد المدرّس السؤال:

- هــا؟ ماذا تراني سأصنعه بك؟

- اصنعْ ما شئت...، قالها بقوّة ووضوح، فبدا كأنّ مدرّس الكيمياء لم يصدّق أذنيه))(٣٤).

وهنا تخضع عملية السرد لارتدادات، وتقاطعات، تتجلّى فيها الذاكرة ملتحمة ببنية الوعي، وهو يستعيد الحدث، ويعيد بناءه بتفكيك البنية نفسها، مما يجعل هذا الوعي قابلاً للتأويل والقراءة.

إن ذاكرة الكاتب ترصد حركة النص استتباعاً في اتجاهات متقاطعة ومتداخلة سواء على صعيد موضوع الحدث، أو مكانه، أو زمانه، أو حتى شخوصه، والسبب يكمن في أن حركة الذاكرة تتّجه صوب الداخل عموديّاً نحو سبر أعماق التراكم الحدثي/ التذكري، وتبتعد أحياناً عن أفقيّة السرد النمطي، مما يجعل الانقطاعات المفاجئة تمثل حضوراً واسعاً في ضمن وحدات النص.

وينبغي ملاحظة نقطة مهمّة تتقرر في أن عملية الانقطاع والإقحام بين نصين أو حكايتين، تتمّ على وفق منحى توازي صورتين متعالقتين، واحدة من الذاكرة القريبة، والأخرى من البعيدة تحاكي إحداهما الأخرى، ويجمعهما سياق باطني يتجاوز حدود الأمكنة والأزمنة، ويبقى ما يفصل أحياناً بين المشاهد مسكوتاً عنه، الأمر الذي يدفع بالقارئ إلى محاولة إمساكه من خلال التأمّل، وتكرار القراءة، للوقوف على العنصر الرابط والمشترك بين الحكايتين.

إن وحدة كل مشهد واستقلاله النسبي شرطان ضروريان، عند الكاتب الذي يظهر أنه يتعمّد- حفاظاً عليهما- أن لا ينتقي من تلك المشاهد إلاّ الذكريات التي تتصل بهما اتصالاً مباشراً، ضارباً عرض الحائط، بكل جزئيّة خارجة عنها، مما يحيل النص إلى ترتيب ناجم عن انتقاء إن لم يكن ناجماً عن عملية رقابة(٣٥). إن حركة الكاتب في مفاجأة القارئ في مطلع غير متوقع، لحكاية غير متوقعة هي حركة اقتحامية ومخاتلة، تتحيّن الفرص لاقتحام مقاطع من حكايات الماضي الاستعادي لتطرح طبيعة العلاقة بين ماضي الذكرى البعيد، وماضيها القريب، وحاضر الكتابة عنها، الأمر الذي يجعل الخطاب السردي مسكوناً بالحركة، والتحوّلات التي تقوم علاقاتها بين النصوص على أساس من التشاكل والتعالق، وعلى الرغم من أن ظاهره يدعو إلى التفكّك والتقويض، فإن مقصديته العميقة (المستنبطة) تسهم في تمتين الارتباط بين الوحدات من خلال رسم علاقات جديدة بين متخيلات الذاكرة، الأمر الذي يدفع الباحث إلى التساؤل عن السبب الذي جعل الصائغ يعتمد هذا اللون الحديث من الكتابة في سيرته الذاتية فما السر الذي جعل الصائغ يتحدّى قواعد كتابة السيرة الذاتية باعتماده التوليف والكولاج الروائي؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لا بد من مراعاة أن مشروع الصائغ ينطوي على رغبة عميقة في تحقيق الذات، وإن كانت طريقة تنفيذه تسعى للحصول على رضا المؤسسة السياسية، أو (تحاشيها) قدر الإمكان، فهو يحرص على المواءمة بين لحظة تحقيق الذات الفردية، وتقبّل المؤسسة السياسية الحاكمة في ظل إطار شديد الحسّاسية، كي تمر تلك اللحظة بسلام* فهذا (الحصر) هو سياسي بالدرجة الأولى،

وبسبب هذا الاستلاب تصبح مهمّة السيرة والخطاب الذاتي تتركز في إعادة بناء الشخصية الثقافية بناءً جديداً، يلائم فيه الكاتب بين عالمين.

ومن جهة أخرى، لا بد من ملاحظة أن الخطاب ينمو في النص من دون سلطة محددة، لذلك لا يفلح القارئ بالإمساك بتلابيب الحكي، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ بعد الانتهاء من القراءة، ففي ذلك الوقت يستطيع أن يستجمع أبعاض المتقطّع والمتناثر من الأحداث، وإعادة بناء القطع المتفرقة وتشكيلها، للحصول على عالم جديد يتجلّى في ذهن القارئ اليقظ، ذلك أن النص يرمي إلى التعامل مع القارئ الفعّال الذي يتجاوز صورة القارئ الاعتيادي الذي يكتب له النص التأريخي أو الرومانسي، والصائغ يدرك أن العمل الأدبي يجب أن يتيح لقارئه مادّة للأسئلة والشكوك أكثر مما يعطيه من إجابات قاطعة، مما يجعله أشد استعداداً لتقبّل الأشياء غير المكتملة، ورفض المنظور المعتمد على تبسيط الحياة واختزالها، فهل ينبغي للقارئ أن يستخدم عقله وذكاءه النقدي في التلقي علاوة على عواطفه؟ أو عليه أن يسلّم نفسه أولاً لما يقرأ(٣٦)؟

إن وجود (آخر) يتلقى النص ويتفاعل معه ويعرض رؤية خاصّة، أمرٌ يحمّل السيرة الذاتية سؤالاً خاصاً باستقبال النص، تجعل دلالة الآخر مؤثّرة أيديولوجياً أثناء الكتابة، إذ المتكلم ((يخترق أفقاً آخر هو أفق السامع، ويبني قوله على أرض الغير، على الخلفية الزمكانية للسامع))(٣٧) والكاتب راعى هذا الآخر في وقت تنزع فيه نظريات الإبداع إلى العناية بالآخر بفعل التأثيرات المهمة التي كشفتها نظريات التلقي والتواصل الأدبي(٣٨) فالنص يكشف احتفاء الكاتب بالقارئ الذي حظي بموقع متميّز في عملية السرد، وجاءت استجابة الكاتب لهذا الاكتشاف من منطلق أهمية القارئ في صناعة النص، ذاك القارئ الذي وُجد مندسّاً في ذاكرة المؤلف، ومن ثم استسلم العمل بين يدي الطرف الآخر (القارئ) طالباً منه أن يكون قارئاً أنموذجياً، ومن صور ذاك الاحتفاء، خطاب القارئ مباشرة بضمير المخاطب أو الغائب أحياناً، فالكاتب حين يسرد حكاية (نوئيل) وحادثة طرده من البيت، يطلّ برأسه من داخل السرد مخاطباً المروي له ((واسمعوا ما حدث...))(٣٩) ثم يُشرع بالسرد، كذلك تظهر صورة الاهتمام بالقارئ من خلال تعمّد الاشتغال بتقنية الكولاج التي يعمد فيها الكاتب إلى تشخيص الحدث ومنحه دلالات عن طريق اللغة التي تؤجّل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، والانقطاعات السردية التي يقع على عاتق القارئ كشفها والوقوف عندها(٤٠).

إن الذات القارئة (المبدعة) نشاط، وليست شيئاً، وإنها تنتج كينونتها من خلال عملية تأمّلها لذاتها، فعندما تنشغل بموضوع آخر خارجها، فإنه لا يكون لها أي كينونة سوى أنها منشغلة بهذا الموضوع، الأمر الذي يجعل القارئ يدخل في متاهات المعضلات الإنسانية التي تعاني منها الشخصية النصّية، لا

بُغية التوحّد معها من منطلق التفوق، أو التعاطف، وإنما من منطلق الاكتشاف الذي يتطلّب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف المروي(٤١).

إن هذا النمط من بناء الحكايات، ظلّ محكوماً بالروابط العميقة بين المعلن والمخفي، أو بين ما يبدو على السطح، وما يتحرّك في الأعماق، حيث كان هذا النسق بمثابة الطاقة المحرّكة، التي تمنح النص السيري جاذبية وألقاً، وقدرة على إثارة انتباه المتلقي، ذلك أن بناء صرح السيرة على هذا المنوال، يجعله ثابتاً ووطيد الأركان، فلا ينغمس كاتب السيرة في ادّعاء زائف يزعم فيه أنه يعيد بناء كل دقيقة من حياته، وإنما يخلق جوّاً زمنياً قريباً من ذلك الجو الذي يخلقه الروائي، وكلما زاد تفكّك السيرة، وجدنا فيها فتاتاً من الحقائق، ونتفاً من الشواهد، من دون أن يكون هناك أي دمج حقيقي لها(٤٢) وإن الصراحة والمباشرة، هما وسيلتا النص في تأكيد دور الموهبة الروائية الواضح في الكتابة، والسعي لتحديد بنية عميقة مشدودة بمتانة في خيط سارٍ في عمق النص، إنه خيط تتوحّد فيه على مستوى من مستويات النص دلالات الأحداث المتباينة، وهو عنوان البحث والتحدّي، واختيار المغامرة، وإعلاء شأن إشباع شغف المعرفة، وحب الاستطلاع، والجري وراء غواية السؤال الذي لا إجابة سهلة عنه، من أجل خبرة جديدة، ومعرفة بكر لم تُنتهك، تمّ تصميمه من أجل (آخر) له بُعد قيمي وإنساني مشارك. ومن أشكال البناء المتضمّن أيضاً، التداخل النصي (التناص) فإن كل نص أدبي يتداخل ويتفاعل مع نصوص أخرى أدبية وغير أدبية، تجعل للنص المركزي القدرة على استيعابها، وتمثّلها، ليحتفظ النص المركزي بزيادة في المعنى، إذ الكاتب يسعى إلى توظيف مجموعة نصوص وحكايات موروثة، وإقحامها داخل نصّه، الأمر الذي يجعل بعض النصوص تفقد شيئاً من هويّتها الأصلية، لتصبح شيئاً آخر ضمن سياق جديد، وبهذه الروحية لا تعيش الاقتباسات والنصوص الدخيلة بوصفها مقاطع هامدة، بل بوصفها عناصر مُسهْمة تمثّل أشكالاً وآداباً تعبيرية أخرى، فهي مستلزمات موضوعية، وانعكاسات خارجية أكثر من كونها أشياء مجرّدة(٤٣) والكاتب لا يهتمّ بالحفاظ على معانيها وأوضاعها الأصليّة، بل يكيّف المادة المستعارة من خلال تحويرات ذكيّة طفيفة، تُقحم معناها في جوهر النص، ومع أنّها مقتبسة من مصادر متفرّقة بشكل واسع، تبدو في التحليل النهائي جزءاً من مكونات النص.

وقد تمّت متابعة أسلوبية الصائغ في توظيف التناص، التي وجد البحث أنها تتّخذ مسارات ثلاثة: (التناص التوليدي، والإحالي، وتكسير الإيهام بالتناص)(٤٤).

يقصد بالتوليدي لجوء الكاتب إلى تقنيّات معينة لتوليد خطابه السيري عبر تداخله مع خطاب حكاية مثيولوجية، أوغيرها، بالشكل الذي يتم عبرعمليات توليدية وتحويلية تشرع في تحويل المجرى الأصلي، وتعديل الفهم السابق للحكاية الأصل، فالكاتب يأمل ألّا يتوقف القارئ عند حدود الحكاية الأصليّة، بل يتعدّى مجالها إلى خلفيّاتها الفكرية، الأمر الذي يجعل الكاتب يستدرج قارئه إلى افتراض نظرة تخترق

الشفافية الزجاجية للحكاية لترى بُعدَها الخلفي، وهو ما ألمح إليه باختين حينما رأى أن الصراع بين صوتين اثنين داخل الحكاية المحاكية يتسبّب في إيجاد ظواهر لغوية ذات سمات نوعية خاصة تتّصف في أكثر الأحيان بظلال خفيفة من المحاكاة السّاخرة(٤٥) فهذه العناصر المترابطة تجعل الكاتب مولّداً للأصوات بحثاً عن الكلمة والعقيدة الغيريّة، اجتماعياً وفنياً، ومن خلال تلك الحكاية يعبّر الكاتب ببساطة ومباشرة عن مقصديّته، تجده- مثلاً- يعيد قراءة قصة آدم (عليه السلام) بشكل يسلّط الضوء على الخلفيات والدوافع، ويسعى لتأويلها، من أجل خلق مسوّغ وجودي للذات الكاتبة ((أجل، لقد فسّر لي الكتابُ كلّ الخفايا.. وحلّ في ذهني معضلة ((الشجرة المحرّمة)) وسرّ التفاحة التي اغوت حوّاءُ حبيبها آدمَ، فذاقها، وغامر، من أجل ذلك بالجنّة.. تلكم.. هي التفاحة إذن.. وذلكم هو سرّ الحيّة.. وشجرة المعرفة.. فلئِن كان آدم قد سقط في الغواية.. ولئِن كانت حوّاء هي التي أغوته [...] من يلومني، إن أنا انحزتُ كما انحاز الإنسان الأول إلى الغواية، وباع الجنّة، بالمعرفة.. وما المعرفة؟ ...))(٤٦) إن الكاتب يعيد تحليل الواقعة الموروثة جاعلاً من ارتكاب آدم للفعل المحرّم مسوغاً له في ارتكاب أنواع الغواية وإشباع شهواته ولذائذه الذاتية، كذلك تتجلّى الفكرة في بعض فقرات من مسرحية (هوراس) لكورنيه ((لقد تقطّعَ على ذلك الزمن الحميم زمن يقارب الأربعين عاماً، وما زلتُ حتى الساعة أتبيّن أصوات الممثلين يعلو بينها صوت ((كاميل)) وهي تواجه أخاها الذي قتل حبيبها من أجل روما [...] وهو ((هوراس)) الابن، يواجه ((كورياس)) بعبادته لوطنه:

- خنقتَ فيّ... فاختنقَ فيك الشعور، قدِّسْ حقوقَ الوطن.. قطّعْ أوصال الآمال.. الألب اختارك؟ ولستُ عارفك بعد اليوم..

- أما أنا.. فأعرفُك.. وذاك ما يقتلني، هوراس، هذه الفضيلة القاسية لم تكن في حسابي، لقد قضتْ عليّ قضاءً مبرماً، ثِقْ أنني أُقدّسها تقديساً، ولكنني أحيرُ في تنفيذها.. أجلْ.. الحيرة..(٤٧)))(٤٨) يظهر أن الكاتب استطاع أن يعكس أفكاره في الكلمة الغيرية ببساطة وفنيّة عاليتين، من دون التورّط في إعلان الصراحة والمكاشفة.

أما التناص الإحالي، فهو الذي يتم فيه البحث عن النص الإحالي (المقتبس) في مصادره الأصلية، ودفع القارئ بالاستمرار إلى مقابلته بالنص المولّد، لا بحسبانه شبيهاً أو قريناً، بل بعدّه استمرارية، وخطابات استنساخية(٤٩) فيكون طماح الكاتب في رسم خريطة الخيال الثقافي من خلال توظيفاته التناصيّة، سبباً، وإلهاماً، في استئناس القارئ بهذا الخيال، لما يجد فيه من ألفة، وإعادة تجديد للمعرفة في ضمن تشكيل غير مألوف، وهو ما يبحث الكاتب عن استثماره، إنه- مثلاً- يُعيد ترميم قصة ابن عمه (داود) الذي تم استبدال السجن المؤبد بحكم إعدامه، مؤكّداً وجوب إعدامه حتى يصبح قدّيساً، ذلك أن الصراع عند الكاتب يتطلب وجود شهيد مقدّس، وخائن يسعى للايقاع والوشاية به ((وعلى التوّ، ظهر

((داود)) ابن عمّي على المذبح، وتقدّم ثلاثة قسس وراحوا يضعون بأيدٍ مرتعشة على رأسه تاجاً من خشب...))(٥٠) فالنص يحكي حلماً يراه الكاتب، يتم فيه تبادل الأدوار بين السيد المسيح (عليه السلام) الذي صلبه الرومان، حسب رواية الإنجيل، ووضعوا على رأسه تاجاً من خشب(٥١) وبين ابن عم الكاتب (داؤد)، ثم تجده يعيد النظر في الخيانة، كما يعيد قراءة فكرة الخائن في ضوء فلسفة جديدة تدعو للتّواصل ((أجل، ففي موقف كهذا لا بدّ من الخيانة، إنها التبرير الفسيولوجي، لحالة المرض الذي نصاب به، واللّذة التي تسبق الاستسلام، وتغري به.. لقد عرفتُ هذا ابتداءً من خيانة يهوذا* [...] ذاك أننا ما دمنا سرّيين إلى هذا الحدّ، محتاجون أبداً، إلى أحدٍ يخوننا.. حاجة المسيح إلى يهوذا.. لأننا يمكن ببساطة، أن نفترض، فداحة ما كان يمكن أن يحدث، لو أن يهوذا، لسبب ما، لم يبع المسيح، ويقود إليه اليهود، تلك الأمسية الكئيبة.. أكان يهوذا، كما يصوّره لنا الإنجيل.. حاقداً، أم مجرماً، أم تافهاً، أم شرهاً.. أم غيوراً..هل كان بليداً.. لا.. لن يكفي كل ذلك، من أجل اختراع حالة اسمها الخيانة.. أهي الضرورة إذن [...] بلى، ينبغي لذاك الكثير من الصبر.. ينبغي الكثير من القدرة على الفهم والتفاهم.. على الصداقة.. على الحزم.. ولكن ذاك، على ما فيه من رهافة، يمكن أن يكون ضد التأريخ [...] فحين ادّعوا أن يهوذا الخائن، إنما باع سيّده من أجل ثلاثين قطعة من الفضّة.. لم تقنعني هذه الوشاية أبداً.. ولن تقنعني.. إنما صبراً، ريثما يتقدّمُ بي السّن، وأخرجُ من مجرّد أحلامي، وأنا بثياب المراهقة، إلى الحياة، وأبحثُ عن حزب أنتمي إليه، وحالة سرّية أعيشها، وساعة ضيق تناسبني، أكتشفُ في وهلة منها ضرورة الخائن والقدّيس، على حدٍ سواء، ومحنة علاقتهما الملتبسة))(٥٢) وهذا التواصل التأريخي جسّده الكاتب فعلاً في انتمائه الأيديولوجي، كما ترجمه في إشكالياته الإبداعية والفكرية.

أما النوع الثالث، تكسير الإيهام بالتناص، فهو يقتصر على محاولة استنفار، واستفزاز القارئ من خلال الخطاب الملتبس، الذي يوجِد حكاية متضمّنة داخل النص، تشبه النص التوليدي، يربط فيه الكاتب بين الحكاية الموظّفة والنص الأصلي مع وجود المفارقة، خالقاً لعبة روائية جديدة(٥٣)، يسرد الكاتب مقطعاً في تصوير حالة احتضار أبيه مركّزاً على قصة يوسف الصدّيق وإخوته، ووصيّة يعقوب ((سعل أبي مرّة، ومرّتين، ثم علا صوته، فإذا هي من جديد، نبوءة ((يعقوب)):

((ودعا يعقوب بنيه... وقال لهم..))

((اجتمعوا يا أولاد يعقوب.....))

((واستمعوا لنبوءة أبيكم......))

لماذا اختار النبوءة دون سواها من الأناشيد؟ [...]

((روبين... أنت بكري......))

((قوتي.. وأول قدرتي...)) [...]

((شمعون... ولاوي.. أخوان...))

((آنيتا سخط من طبعهما....)) [...] وحين انتهى الإنشاد إلى المقطع الذي يلعن يعقوبُ فيه سخطَ ولديه، تخطّاه أبي، وقطع السياق، حتى لكأنّه تعمّد ذلك، ثم إذا به عند ختام النبوءة، يدعو ليوسف:

((ولد مفرع، يوسف... ولد مفرع..))(٥٤) ويوسف مدلّل يعقوب.. ومظلوم إخوته.. الأمير السجين [...] ويوسف أنا.. وهذا أبي المصابُ بالسرطان.. وبالموت.. فما الذي يمكن أن يعنيه النشيد الآن...))(٥٥)

يلاحظ هنا أن ذكر إخوة يوسف لا مناسبة له، لأن يوسف الكاتب لا يمتلك سوى أخ واحد غير شقيق من أبيه، وما تعمُّد إخفاء لعن الأولاد إلاّ إشارة للتذكير بالحكاية الأصل، وتشويه المعنى بالإلماح إلى ما سيجري من ظلم على يوسف الكاتب، على يد إخوته الشعراء، أو رفاق الحزب، أو غيرهم.

إن النص هنا يظهر مكسّراً، ملتبساً بفكرة الحكاية المضمّنة التي يعيد الكاتب تخطيطها من خلال دمجها بالنص، ويطلب من القارئ التأويل من خلال طرح الأسئلة عليه بشكل مباشر، فالصائغ يخلق نصوصاً تتميّز بالاتكاء على الموروث بأنواعه، سيما الموروث الديني، واستخدام تقنية القناع، والمرآة، لينتج نصوصاً ذات أبنية حيوية، تتوالد في فضاء نصوص أخرى، وتتشكل في الوقت نفسه على نحو مستقل، تتصاعد فيها حركة الأنا لتظل محكومة بسقف الموروث، ولكن بوعي مغاير.

(٤) النسق الدائري:

يعتمد الكاتب أحياناً استخدام نسق تُكتب فيه الأحداث عكس وقوعها في الواقع، فتُعرض من نهايتها بشكل معكوس، يبدأ فيه الراوي بسرد الأحداث من نقطة تمثل خاتمة الحدث، ثم يعرض ما سبقها لينتهي عند نقطة بدايتها مجدداً، أي أنه يبدأ بسرد الأحداث متتابعة حتى يصل إلى النقطة الأولى التي استهل بها السرد(٥٦)، ومن الملاحظ (أن مكونات المتن في هذا البناء تتناثر، وتتشظى، ولا تتّضح مكوناتها إلاّ بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي)(٥٧)، يهدف الكاتب من خلال ذلك إلى تسليط الضوء على الحدث والاهتمام به، إذ إنه يستبق الحدث بجملة استهلال، هي في الحقيقة تمثل خاتمة الحدث، يعود بعدها لسرد وقائع الحدث من النقطة الزمنية التي تمثل بدايته متدرّجاً حتى النهاية، إلى النقطة التي سبقت نقطة بداية السرد، الأمر الذي يجد فيه القارئ نفسه بإزاء دورات زمنية، تعجز عن أن تشكّل خطّاً نامياً متطوّراً، غير أن شخصية الراوي تجمع بين هذه الدورات، وتمثّل الإطار الذي يحاول صهرها، وتجاوزها في ضمن سياق كلّي يحقق نمو شخصية الكاتب وتطورها، ذلك أن الكتابة الفنية، ليست انعكاسات للحياة، بقدر ما هي انكسارات لها(٥٨) فإن كان التكسير يشير إلى التمزّق والتجزئة، فإنه من الناحية الفنية، يعيد صياغة التجربة، ويخلقها من جديد.

إن خروج النص السردي عن النمط التقليدي في ترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً، إنما يكون لدلالة فنية يقصدها الكاتب(٥٩)، كما أن النصوص الحديثة في مجال السرد اتسمت بإغفال الكاتب للبنية الزمنية في

نصوصه، لأنه أدرك أن هناك تداخلاً بين المادة المحكيّة، وزمن الحكي ذاته، مما يسبب في الابتعاد عن تحديد مسارات الزمن للنص السردي، لذا لا يمكن الحيلولة دون تعويم (من عائم) المكان، ومحو الزمان، وتشظية الحدث، والخروج عن قوانين السرد(٦٠) فحين يسرد الكاتب حادثة تتعلّق بالطالب ((صفوت)) فإنه يبدأ السرد بالمقطع الأخير، الذي يمثل الذروة في الحادثة، ثم يتقهقر ليسرد الحادثة منذ البداية، حتى تنتهي بالمقطع الذي استهلّ به السرد ((كان معاونُ المدير، ذاك الصّباح قد دخل الصفّ واستأذن من المدرّس، وراح يقرأ العقوبة التي أنزلتها المدرسة بالطالب ((صفوت)): خصم خمس درجات من سلوكه، وفصله من المدرسة لمدة يومين [...] وقبل أن يغادر المعاون الصف، قفز ((صفوت)) فاعتلى الرحلة، وصرخ بصوت يرتعشُ غضباً، سمعته المدرسة بأسرها: الكفرُ يدوم.. والظلم لا يدوم))(٦١) ثم يعود الكاتب بعد قليل ليسرد القصة من بدايتها الأولى ((لقد بدأت المشكلةُ في الدرس الأخير من يوم السبت... كان الأمرُ مجرّد مزاح ثقيل، احتمله ((صفوت)) كعادته...))(٦٢) وهنا يتم ملاحظة تقطّع المتصل الخطي للسرد جنباً إلى جنب مع التدفّق المفاجئ للأفكار، والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان، أي مرونة الزمن بعامّة، وحركته بين الحاضر السردي، والاسترجاع والاستشراف اللذين يخترقان اطّراد سياقاته الصاعدة، وذلك كلّه يحيل إلى تأثيرات التزامن السينمائي..

وفي نص آخر يفتتح به الكاتب الفصل السابع من الجزء الأول من سيرته بعبارة ((في الصّف الثالث. ضربني المعلّم الغريب بالعصا..))(٦٣) وإذ يروح يسرد أحداثاً ووقائع وحوارات تدور بينه وبين شخصيات عدّة، يعود ليسرد تفاصيل الحادثة منذ البداية بعد صفحة واحدة، ولكن بعد صفحات أربع تتداعى صور من موقف مشابه، وقع بعد سنتين، ورغم أن الكاتب يربط بين الموقفين بالنسق المتتابع، فإنه يكرر سرده للحكاية الثانية بالأسلوب الدائري نفسه، الذي اعتمده في سرده الحكاية الأولى، فيقول: ((بعد سنتين ضربني ((صموئيل)) معلّم الحساب... كنتُ في الصفّ الخامس، وكان عليّ أن أواجه عذاباً جديداً، اسمه المعلّم ((صموئيل)). قالت أمي منذ البداية:

- ((صموئيل)) واحد من أقربائنا... أبي وأبوه أولاد أعمام...))(٦٤) ثم يشتغل الكاتب بسرد القصة من بدايتها مستغلاً صفحتين كاملتين، ينتهي بهما إلى ما قرره سلفاً في مطلع السرد ((دوّى صوتُ الصفعة في أذني، وأحدثَ صفيراً...))(٦٥) إن هذا الحضور الكثيف المكتشَف تدريجياً بإضاءات الماضي وأحداثه، يلتقطه الكاتب لأجل أن يمنح سرده حيوية مؤثرة، وقيماً تعبيرية وجمالية لم يكن توفّرها متاحاً في سرد تقليدي خطّي صاعد، ينطلق وينمو باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر، ذلك أن اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي لا يؤثّر على الأحداث من حيث الماهية والوجود، إنما من حيث الصياغة والترتيب(٦٦).

عندما يجعل الكاتب حياته مادة لنصّه الأدبي، فإنه يعمد إلى تسجيل سيرته الذاتية مميّزاً بين تضخيم الذات، وتراكم الأحداث والحكايات والأمكنة والشخصيات، ليجعل من سيرته نصّاً روائياً، عبر تنقّلات زمانية ومكانية، ينتقي فيها الأحداث والمواقف والشخصيات انتقاءً يُقرب سيرته من الرواية، ذلك أن السيرة تصبح وسيلة للتعبير عندما يكون الكاتب قد اختار موضوعه استجابة إلى حاجة خفيّة في طبيعته(٦٧) وعندها يقوم بترتيب الحوار والحدث، ومشاهد السرد بطريقة تتطلّع نحو فن القص دون معوّقات، إذ الصنعة الروائية تعمل على تهذيب السيرة، وجعلها تبدو مشوّقة، ومؤثرة، ومغرية، لأنها محبوكة وغير مترهّلة، وبذا تقترب السيرة الذاتية من فنية وتقنية النص الروائي، من خلال ما تحرقهُ من مسافات بينها وبينه، فضلاً عن انفتاحها على أجناس أدبية أخرى.

والصائغ حقّق تقدّماً ملحوظاً في نطاق تطوير تقنية السيرة في تجربته من خلال رسم ستراتيجية بالبعد الزمني، وعدم اعتماد الوحدة الزمنية التقليدية بشكل خالص، والخروج على نظام البناء التقليدي منوّعاً أنساق الحدث وأبنيته، الأمر الذي دلّ على براعته ومهارته في تطوير تقنياته وأسلوبه الفني.

إن دراسة الأنساق الأسلوبية والبنائية، من حيث أنها تصبّ جميعاً في الوحدة البنائية للنص، سيما في بناء المنظور المرتبط برؤيا الكاتب للعالم، لا تُفسَّر بضروراتها الجمالية فحسب، بل بارتباطها بالحياة والحوافز الخارجية المستعارة منها، ذلك أن النسق ليس شيئاً جمالياً خالصاً، وإنما هو تمثيل وتعبير عن رؤيا الكاتب لأي أمر حياتي يتعامل معه، وإن الحياة والنسق ليسا قابلين للفصل، بل ينبغي النظر إلى النسق على أنه الطريقة التي تتطور بها الحياة(٦٨).

لقد استخدم الكاتب أساليب فنية حديثة في سرده، وتعامل مع هذا السرد تعاملاً ذكيّاً، من جهة اختيار الحدث الذي يعد من مميزات الرواية الفنية، ومن جهة بنائه وطريقة تقديمه للقارئ، اذ اعتمد مجموعة أنساق بنائية اتخذت أشكالاً عدّة، تقليدياً، وتقطيعياً، وتضمّنياً، ودائرياً، مستفيداً من خصيصة تداخل الفنون كالسينما والمسرح والرسم، التي أسهمت في إغناء سرده بالمونتاج واللقطة الدرامية، وتداخل اللوحات، وتوزيع الأحداث توزيعاً فنياً.

فلا يمكن استخلاص نظام واحد للأحداث، إذ إن براعة الكاتب تكمن في عدم ثباته على نمط واحد، فضلاً عن سعيه الدائب لتنشيط فعل القراءة لدى القارئ، فقد ملأ عمله بالثغرات، إن من جهة الحكاية، وان من جهة السرد، لأجل دفع القارئ للمشاركة في سد الثغرات وإعادة تشكيل النص، وهذا الأمر، وإن دفع النص إلى الانفتاح وكثرة التأويلات، استطاع أن يرسم ستراتيجية مميزة لفعل تواصلي مبدع وخلاّق.

الهوامش :

---

(١) دراسات في القصة العربية الحديثة: ١١، وينظر: بناء الرواية، ادوين موير: ٣٩.

(٢) ينظر: دليل الدراسات الاسلوبية: ١١، وينظر: قضايا الرواية الحديثة: ١٢٥، وبنية النص السردي: ٢١.

(٣) أدب السيرة الذاتية: ٢١.

(٤) ينظر:(بحث) اشكالية النوع والتجنيس، السيرة الذاتية انموذجاً: ج ٦٥/ ٧٦، وينظر: (بحث) الترجمة الذاتية محاولة لمقاربة المصطلح: ٢٣.

(٥) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٢٢- ١٥٢، والشعرية: ٧٠، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٧١.

(٦) ينظر: المتخيل السردي: ١١٣.

(٧) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة: ١١٠، ومدخل الى نظرية القصة: ٩٧، والمتخيل السردي: ١٠٨.

(٨) نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤١٥، ويُنظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٧٤.

(٩) ينظر: المتخيل السردي: ١٠٨- ١٠٩.

(١٠) ينظر: سيرة الغائب سيرة الآتي: ٦١، السرد في السيرة الذاتية العربية الحديثة: ١٠٠.

(١١) الاعتراف الاخير: ١/ ٨٨.

(١٢) الاعتراف الاخير: ١/ ١٧٧.

(١٣) م.ن: ٢/ ٤٥.

(١٤) ينظر: بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان: ٢٩١، والمتخيل السردي: ١١٠، ونظرية المنهج الشكلي: ١٢٢- ١٥٢، والقراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد: ١٥٢.

(١٥) ينظر: تشظي الزمن في الرواية الحديثة: ١٢٦- ١٢٧.

(١٦) ينظر: نظرية البنائية في النقد الادبي: ٤٢٣، والشعرية: ٧، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٧٧.

(١٧) ينظر: الاصابع في موقد الشعر: ١١٦.

(١٨) ليس من الضروري ان تكون انتقالات الصورة هذه مستندة على علاقة ظاهرية مرئية، بل يمكن ان يكون قوامها علاقة فكرية، او علاقة تنسجم مع المشاعر والاحاسيس، وهو ما يكون قريباً من فكرة التوليف الذي يطلق عليه (الكولاج) الذي سيتم عرضه في نسق التضمين، ينظر: الفيلم والادب: ٢٦، وفن كتابة السيناريو، حول صفة كتابة السيناريو: ١٣.

(١٩) ينظر: زمن الشعر: ١٥.

(٢٠) الاعتراف الاخير: ١/ ١٣٦- ١٣٧.

* تجدر الاشارة الى ان هناك مجموعة من الطرائق والاساليب التي يسلكها المونتاج في ادائه، اذ هناك المونتاج القائم على اللقطات المتناقضة، والمونتاج القائم على التوازي وتقديم احداث متوازية متداخلة عن طريق التبادل، والمونتاج القائم على التماثل، والقائم على الترابط، وقد يتداخل نوعان او اكثر من هذه الانواع في العمل، ينظر: الفيلم والادب: ٢٩.

(٢١) ينظر: عالم آخر: ٣٦.

(٢٢) الاعتراف الاخير: ٢/ ١١٨- ١١٩، وينظر ايضاً الصفحات: ١/ ١١، ١٣، ١٥، ٣٤، ٣٦، ٥٣، ٦١، ٧٧، ٨٣، ٩٤، ١٠٤، ١١٠، ١١٨، ١٢٧، ١٥٣، ٢/ ١٧، ٥٦، ٦٨، ٨٥، ١٣٧.

(٢٣) في الذاكرة الشعرية: ٧، وينظر ايضاً: عندما تتكلم الذات: ١١٩.

---

(٢٤) ينظر: مرايا نرسيس: ١٤٤.

(٢٥) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير): ٢٥٨، وعالم الرواية: ٦٦، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهم جبرا: ٨٥، ونظرية المنهج الشكلي: ٢٢- ١٥٢.

(٢٦) ينظر: السرد في السيرة الذاتية العربية الحديثة: ١٠٦.

❋ وقد سعى الصائغ في الجزء الثاني لتوكيد هذا الامر من خلال اعتماده تقنية طباعية تعمل على تركيز سواد المقطع المضمن وتكثيف خط طباعته مقارنة بالطبع الخفيف الذي تسير عليه القصة الرئيسة، ينظر الصفحات: ٢/ ٩، ١٧، ٢٥، ٣٤، ٤٤، ٥٦، ٦٥، ٦٨، ٨٩، ٩٠، ١٠٩، ١١٨، ١٢٠، ١٣٠، ١٣١، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٩، ١٨٠، ١٩٤، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٠.

(٢٧) مصطلح (الكولاج) منقول حرفياً عن اللغة الفرنسية ((Collage)) ومما يعنيه لغة: الصاق شيء على شيء، وهو في مجال الرسم تركيب يعمل من عناصر تلصق على اللوحة، فهو اذن منسوب الى مجال النظر، غير انه في الاصطلاح يعني النص الروائي الذي لا يروي حكاية واحدة بل مجموعة حكايات مختلفة لا رابط بينها، ينظر: Pelit Robert: Dictionnaire de la langue Francaise (١) redaction dirigee par A.Reyet J.Rey-Deboue,Montreal Canada: Ed, les dictionnaires Robert. Canada S.CC ١٩٨٨ P. ٣٣٥.
نقلاً عن: بعض ملامح ((الانا)) الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: ٢١٧.

(٢٨) ينظر: تقنية الكولاج الروائي: ٣٣٢- ٣٣٣، وينظر: بعض ملامح الانا الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: ٢١٨.

(٢٩) ينظر: الاعتراف الاخير، على سبيل المثال الصفحات: ١/ ١٠٤، ٢/ ٨٩، ١١٨، ١٢٠، ١٦٢، ١٩٩.

(٣٠) ينظر: م.ن، على سبيل المثال: ١/ ١٥، ٩٤، ٩٧، ٢/ ٤٤، ٦٥، ١٤٧، ١٩٧.

(٣١) ينظر: م.ن، على سبيل المثال: ١/ ٣٤، ٥١، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٧، ٢/ ١٧، ٢٥، ٣٤.

(٣٢) السينما بين الوهم والحقيقة: ١٥.

(٣٣) ينظر: تقنية الكولاج الروائي: ٣٣٤- ٣٣٥، وينظر: فن الرواية الامريكية: ١٧٢-١٨٣.

(٣٤) الاعتراف الاخير: ٢/ ٦٥- ٦٦.

(٣٥) ينظر: السيرة الذاتية، جورج ماي: ٨١.

❋ تقتضي الاشارة الى ان ايقاف نشرما تبقى من سيرة الصائغ جاء بسبب منع احد افراد السلطة الحاكمة في العراق في التسعينيات، ينظر: اخوة يوسف: ٤٠٤.

(٣٦) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٨٤.

(٣٧) الكلمة في الرواية: ٣٧.

(٣٨) ينظر: نظرية الاستقبال: ١٨.

(٣٩) الاعتراف الاخير: ١/ ١٥٥.

(٤٠) ينظر: م.ن، الصفحات: ١٥/١، ٣٤، ٥١، ٨٩، ٩٤، ٩٧، ١٠٤، ١١٨، ١٦٥، ١٦٧.

(٤١) ينظر: البنيوية وما بعدها: ٢٠٦، وينظر: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر: ٣٧.

(٤٢) ينظر: فن السيرة الادبية: ١٧٢- ١٧٣.

---

(٤٣) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: ١٠٨- ١٠٩، وينظر: اللغة والادب الحديث، الحداثة والتجريب: ١٠٢.

(٤٤) ينظر: عنف المتخيل الروائي في اعمال اميل حبيبي: ٩٨.

(٤٥) ينظر: قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي: ٢٨٣.

(٤٦) الاعتراف الاخير: ٢/ ٧٥، تجدر الاشارة الى ان كتاب العهد القديم (التوراة) ذكر قصة آدم والتفاحة واغواء حواء له في سفر التكوين، ينظر: الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والجديد) دار الكتاب المقدس في العالم العربي ١٩٧٩م، د.ط، سفر التكوين، الاصحاح الثالث: ٢،٣، ولم يتم ذكر التفاحة واغواء حواء لآدم في القرآن الكريم، بل اكتفى الذكر بالمنع من الشجرة المحرمة، واتهام الشيطان بالاغواء، ينظر: سورة البقرة، الآيات ٣٥- ٣٦،و سورة الاعراف، الآيات ١٩- ٢٢.

(٤٧) ينظر: هوراس- مأساة، بيار كورني: ٥٥-٦٤.

(٤٨) الاعتراف الاخير: ١/ ٧٩- ٨٠، يبدو ان الصائغ يتلبس هذه الشخصيات لاجل التعبير عن اشكالية ازمته السياسية في اعلان البراءة من الشيوعية، والحيرة في تنفيذ الواجب المقدس، حب الوطن (روما) الذي من اجله يستحق ان يقتل الآخرين ويبيعهم، اذ انه يشير الى تلك الرموز في مواطن عدة، كما عبّر عن الثورة بانها امه وابنة خالته، ينظر: م.ن: ١/ ١٤٣، ولعل صوته على لسان كورياس كان موجهاً نحو انتمائه الايديولوجي السابق (الشيوعية) لتبرير محنته.

(٤٩) ينظر: عنف المتخيل الروائي: ٩٨.

(٥٠) الاعتراف الاخير: ٢/ ١٠٤.

(٥١) ينظر: العهد الجديد (الانجيل)، انجيل متى، الاصحاح السابع والعشرون: ٢٩.

* يهوذا الاسخريوطي، تلميذ المسيح الذي باعه الى اليهود مقابل ثلاثين قطعة من الفضة، ينظر: العهد الجديد (الانجيل) انجيل متى، الاصحاح السادس والعشرون: ٤٧.

(٥٢) الاعتراف الاخير: ٢/ ١٠٧- ١٠٨.

(٥٣) ينظر: عنف المتخيل الروائي: ٩٨- ١٠٠.

(٥٤) ينظر: العهد القديم (التوراة)، سفر التكوين، الاصحاح التاسع والاربعون: ١- ٢٧.

(٥٥) الاعتراف الاخير: ١/ ١٣٤- ١٣٥.

(٥٦) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/ ٤١.

(٥٧) الفضاء الروائي لجبرا ابراهيم جبرا: ٨٠.

(٥٨) ينظر: انكسارات، مقالات في الادب المقارن: ١٠.

(٥٩) يُنظر: بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان: ٢٩١.

(٦٠) ينظر: (مقال) السرد عدسة صامتة، عدسة لاقطة: ١٨.

(٦١) الاعتراف الاخير: ٢/ ٧٩.

(٦٢) م.ن: ٢/ ٩١.

(٦٣) م.ن: ١/ ١٠١.

(٦٤) م.ن: ١/ ١٠٦.

(٦٥) م.ن: ١/ ١٠٧، وينظر ايضاً على سبيل المثال: ١/ ١٣١، ١٤٧، ٢/ ٥٩، ١٣٠.

---

(٦٦) ينظر: الالسنية والنقد الادبي: ٨٥.

(٦٧) ينظر: اوجه السيرة: ٩٥.

(٦٨) ينظر: قراءات في الادب والنقد: ١٩١.

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم.

١. الكتاب المقدس (العهدين)، دار الكتاب المقدس في العالم العربي ١٩٧٩م.

٢. أخوة يوسف، الإدانة في الثقافة العربية، أزمة هويّة- إشكالية وطن، د. أثير محمد شهاب/ الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ٢٠١٠.

٣. أدب السيرة الذاتية ، د. عبد العزيز شرف ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الجيزة ،ط١ ١٩٩٢ .

٤. إشكالية النوع والتجنيس- السيرة الذاتية أنموذجاً، عادل الدرعامي زايد، مجلة علامات. النادي الثقافي الأدبي- جدة، ج٦٥، مجلد ١٧، جمادي الاولى ١٤٢٩هـ، مايو ٢٠٠٨م.

٥. الأصابع في موقد الشعر، د. حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ط(١) ١٩٨٦م.

٦. الاعتراف الأخير لمالك بن الريب، سيرة ذاتية، يوسف الصائغ، الجزء الأول، منشورات مطبعة الأديب البغدادية- بغداد ١٩٨٥م.

٧. الاعتراف الأخير لمالك بن الريب، سيرة ذاتية، يوسف الصائغ، الجزء الثاني، دار الحرية للطباعة- بغداد ١٩٩٠م.

٨. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر- بيروت ١٩٧٩م.

٩. انكسارات- مقالات في الأدب المقارن، هاري ليفن، تر: عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق، د.ت.

١٠. أوجه السيرة، أندريه مورو، تر: ناجي الحديثي، كتاب الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٨٧م.

١١. بعض ملامح الأنا الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر- ادوار الخرّاط أنموذجاً، محمد الخبو، مجلة فصول- القاهرة، ع٤، مجلد ١٦، ١٩٩٨م.

١٢. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت ١٩٩٢م.

---

١٣. بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية- الهيأة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٤م.

١٤. بناء الرواية، ادوين موير، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة- مصر ١٩٦٥م.

١٥. بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان، منشورات دار الشباب- مطبعة التقدم- مصر ١٩٨٢م.

١٦. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، القسم الأول، بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٩٤م.

١٧. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٣م.

١٨. البنيوية وما بعدها، جون ستروك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة- الكويت ١٩٩٢م.

١٩. تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير) د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، ط(٤) ٢٠٠٥م.

٢٠. الترجمة الذاتية – محاولة لمقاربة المصطلح ، محمد راتب حلاق ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق عدد ٣٤٢ تشرين الثاني ١٩٩٩.

٢١. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيأة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

٢٢. تقنية الكولاج الروائي، د. صلاح فضل، مجلة فصول- القاهرة، ع٢، مجلد ١١، ١٩٩٢م.

٢٣. دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف- الاسكندرية، د.ت.

٢٤. دليل الدراسات الاسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت ١٩٨٤م.

٢٥. زمن الشعر، ادونيس، دار العودة- بيروت ط(٢) ١٩٧٨م.

٢٦. السرد عدسة صامتة عدسة لاقطة، عباس البغدادي، الأديب، ع٩١، تشرين الاول ٢٠٠٥م.

٢٧. السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات- بيت الحكمة- تونس، ١٩٩٢م.

٢٨. سيرة الآتي- السيرة الذاتية في كتاب الايام لطه حسين، شكري المبخوت، دار الجندي للنشر- تونس ١٩٩٢م.

٢٩. السينما بين الوهم والحقيقة، بورن وارن، تر: علي الشوباشي، الهيأة المصرية العامة للكتاب- مصر ١٩٧٢م.

٣٠. الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط(١) ١٩٨٧م.

٣١. عالم آخر، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ٢٠٠٤م.

٣٢. عالم الرواية، رونال بورونوف **وريال** أوئليه، تر: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي و د.محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ط(١) ١٩٩١م.

٣٣. عندما تتكلم الذات- السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث (دراسة)، د. محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٥م.

٣٤. عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، سعيد علوش، مركز الانماء القومي- لبنان، د.ت.

٣٥. الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري نعمة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ط(١) ٢٠٠١م.

٣٦. فن الرواية الأمريكية، جيروم كلينكوفيتز، تر: سميرة مصطفى أحمد، دار المعارف- مصر ١٩٨٠م.

٣٧. فن السيرة الادبية، ليون أدل، تر: صدقي حطاب، مؤسسة الحلبي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (مشترك) القاهرة، نيويورك ١٩٧٣م.

٣٨. في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ط(١) ١٩٨٧م.

٣٩. في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني- بغداد ١٩٨٨م.

٤٠. الفلم والأدب ، موريس بيجا ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، ملحق مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، عدد١، ١٩٨٦.

٤١. قراءات في الأدب والنقد (دراسة)، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٩م.

٤٢. القراءة والتجربة- حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، د. سعيد يقطين، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط(١) ١٩٨٥م.

٤٣. قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق ١٩٧٧م.

٤٤. قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٨٦م.

٤٥. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق ١٩٨٨م.

٤٦. اللغة والأدب الحديث- الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد ١٩٨٩م.

٤٧. المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي- بيروت، الدار البيضاء، ط(١) ١٩٩٠م.

٤٨. مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر (مشترك) ١٩٨٦م.

٤٩. مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت ط(١) ١٩٩٩م.

٥٠. مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر- دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، محمد سالم محمد الامين الطلبة، مؤسسة الانتشار العربي- بيروت ط(١) ٢٠٠٨م.

٥١. نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، تر: رعدعبد الجليل جواد، دار الحوار- اللاذقية ١٩٩٢م.

٥٢. نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ط(٣) ١٩٨٧م.

٥٣. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، المؤسسة المغربية للناشرين المتحدة، مؤسسة الابحاث العربية- بيروت ط(١) ١٩٨٢م.

٥٤. هوراس- مأساة، بيار كورني، تر: يوسف محمد رضا، منشورات دار الكتاب اللبناني- بيروت ١٩٦٧م.